UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

LUCAS ALVES DA CRUZ

AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE NA PINTURA DE GUSTAVE COURBET E NA FOTOGRAFIA DO SÉCULO XIX

PORTO VELHO
2023
LUCAS ALVES DA CRUZ

AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE NA PINTURA DE GUSTAVE COURBET E NA FOTOGRAFIA DO SÉCULO XIX

Monografia apresentada no curso de História do Departamento Acadêmico de História da Universidade Federal de Rondônia, campus Porto Velho, como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em História.

Orientadora: Profª. Drª. Mara Genecy Centeno Nogueira.

PORTO VELHO
2023

Catalogação da Publicação na Fonte
Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR

C957r Cruz, Lucas Alves da.
As representações da morte na pintura de Gustave Courbet e na fotografia do século XIX / Lucas Alves da Cruz. - Porto Velho, 2023.

22f.: il.

Orientação: Profª. Drª. Mara Genecy Centeno Nogueira.

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) - Departamento de História, Fundação Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2021.

1. Gustave Courbet. 2. Era Vitoriana. 3. Fotografia. 4. Pintura. I. Nogueira, Mara Genecy Centeno. II. Título.

Biblioteca Central - PVH CDU 7.01

Bibliotecário(a) Renata Cortinhas Bulhões CRB-11/1010

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE HISTÓRIA - PORTO VELHO

ATA DE DEFESA DE CONCLUSÃO DE CURSO

Às dezessete horas do dia 03 do mês de julho de 2023, realizou-se em sala do Bloco do Curso de História, a Sessão de Apresentação e Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "**AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE NA PINTURA DE GUSTAVE COURBET E NA FOTOGRAFIA DO SÉCULO XIX** ", apresentado pelo acadêmico **LUCAS ALVES DA CRUZ**. O trabalho foi julgado pela banca examinadora composta pelos seguintes docentes: Mara Genecy Centeno Nogueira (Presidente/Orientadora), Alexandre Pacheco (Membro) e Verônica Aparecida Silveira Aguiar (Membra) e Lílian Maria Moser (Membra Suplente), todas do Departamento Acadêmico de História, da Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR, *Campus* de José Ribeiro Filho. Após a análise do artigo, a banca procedeu com a emissão de parecer, decidindo pela APROVAÇÃO, sendo a média das avaliações a nota 10,0 (DEZ). O discente se comprometeu a incorporar as contribuições indicadas pela banca avaliadora antes de submeter a versão final do trabalho ao Departamento Acadêmico de História da UNIR-PVH no prazo de 30 dias. Nada Mais havendo a tratar, encerramos os trabalhos avaliativos e eu, Mara Genecy Centeno Nogueira, lavrei a presente Ata, que segue assinada por mim e pelas demais membras da banca examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **MARA GENECY CENTENO NOGUEIRA**, **Docente**, em 03/07/2023, às 19:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **VERONICA APARECIDA SILVEIRA AGUIAR**, **Docente**, em 03/07/2023, às 19:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **LILIAN MARIA MOSER**, **Membro da Comissão**, em 03/07/2023, às 19:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **ALEXANDRE PACHECO**, **Docente**, em 03/07/2023, às 19:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unir.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1394295** e o código CRC **9DA71A92**.

AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE NA PINTURA DE GUSTAVE COURBET E NA FOTOGRAFIA DO SÉCULO XIX[1]

Lucas Alves da Cruz[2]

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar - por meio da pintura de Gustave Courbet e em fotografias *post mortem* da Inglaterra do século XIX - como o padrão vitoriano influenciou as artes visuais, a fim de entender como a morte era vista e sentida no período. O recorte temporal, século XIX, foi escolhido por ser o século da Era Vitoriana e da implementação da cor que simbolizaria o luto e, ainda, por demarcar a produção de Courbet como o pintor que retratou o cotidiano do mundo rural francês na fase do capitalismo industrial. Aproximar as pinturas de Courbet às fotografias *post mortem* da Inglaterra vitoriana proporcionou a compreensão da mentalidade da sociedade sobre as atitudes do homem diante da morte. Para o desenvolvimento da pesquisa, foram estabelecidos diálogos com: Philippe Ariès (2006), que possibilitou perceber as mudanças e permanências produzidas pelo homem diante da morte ao longo da história; Juliana Schmitt (2010), que contribuiu para o entendimento de como a sociedade da Era Vitoriana incorporou o luto e estabeleceu a negação da morte.

Palavras-chave: Morte; Gustave Courbet; Era Vitoriana; Fotografia; Pintura.

INTRODUÇÃO

Na Idade Média, a morte era considerada natural e vista como uma espécie de transição para o além; portanto, não era temida, mas sim enfrentada com naturalidade. Em seu estudo intitulado *História da morte no Ocidente*, Ariès (2006) apresenta quatro fases historicamente adotadas no Ocidente como procedimentos do homem diante da morte: a primeira, denominada "Morte Domada"; a segunda, "Morte de Si Mesmo"; a terceira, "Morte do Outro"; a quarta, "Morte Interdita"

Segundo o referido historiador, a denominação "Morte Domada" (que vai do século V ao século VII) se deve ao fato de que, nessa época, a relação com a morte era algo familiar, que não amedrontava os sujeitos, uma vez que não havia o que fazer. Na antiguidade, a situação era tão natural que, quando uma pessoa percebia que estava próxima da morte, fazia um ritual de redenção para obter o perdão de seus pecados antes de deixar este mundo. Após isso, o doente apenas aguardava a morte em seu quarto, em uma solenidade aberta ao público, caracterizada por demonstrações de simpatia entre amigos e familiares não muito intensas e nem exageradas. Nessa época, os enterros eram feitos em 'campo santo', ou seja, no território da Igreja. Desse modo, a Igreja podia vender indulgências. Cabe-nos registrar que a venda de

[1] Trabalho apresentado ao Curso de Licenciatura em História, da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), como requisito para obtenção do título de Licenciado em História. Orientadora: Profª. Drª. Mara Genecy Centeno Nogueira.

[2] Acadêmico do Curso de Licenciatura em História. Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

indulgências foi uma prática amplamente utilizada pela Igreja Católica durante a Idade Média e início da Era Moderna, como forma de arrecadação de fundos. O conceito por trás dessa prática era de que, ao adquirir uma indulgência, o indivíduo poderia reduzir o tempo de sua punição no purgatório ou até mesmo ser perdoado por seus pecados.

Ainda que a venda de indulgências não fosse oficialmente reconhecida pela Igreja, era amplamente difundida e até mesmo incentivada pelos membros da autoridade religiosa. Philippe Ariès (2006) comenta que a venda de indulgências era uma fonte de lucro significativa para a Igreja, assim como a arrecadação de fundos provenientes de moribundos ou de suas famílias. Essas práticas, embora controversas, permitiram que a Igreja acumulasse grandes quantidades de riqueza e poder, além de ter fortalecido sua influência sobre a população, consistindo, portanto, formas eficazes de manter o clero e as obras religiosas em funcionamento; por outro lado, também geravam críticas por parte de indivíduos que viam essas práticas como abusos de poder. Como os primeiros cemitérios funcionaram dentro da Igreja e em seu entorno, a localização do túmulo dizia muito: quanto mais perto do altar, mais contribuinte das obras de caridade tinha sido aquele homem ou sua família; quanto mais longe, menor teria sido a contribuição.

No transcorrer do século XI para o século XV, é perceptível uma nova forma de relacionamento do homem com a morte. Ao longo dos anos, surgiram algumas variações, as quais estão relacionadas ao medo particular de cada um em relação à morte. A principal distinção é o momento do julgamento final. Sendo assim, o homem é avaliado pelas suas ações ao longo da existência e o Juízo Final é emitido no instante da morte. Tais representações podem ser verificadas, como infere Ariès (2006), por meio da iconografia, uma vez que São Miguel Arcanjo, Nossa Senhora e Jesus, assim como o Diabo e seus auxiliares, são inseridos no leito do doente para o julgamento final.

Ariès (2006) destaca que, a partir da Idade Média, a degradação do corpo passou a ser sinônimo de fraqueza, limitação e fracasso. Sem dúvida, a caraterística principal desse período é a individualização da morte, o que fica nítido nos enterros, que antes eram coletivos e passaram a ser individuais. Considerando essa situação, em que o homem se concentra na sua própria mortalidade, o autor denomina esse período como “Morte de Si Mesmo”.

Do século XV ao XVIII, houve, de fato, uma mudança abrupta da relação do homem com a morte, conforme apresenta Ariès (2006). Como as igrejas estavam superlotadas de sepulturas e também começaram a ser tomadas medidas sanitárias, os cemitérios foram transferidos para fora das cidades. O luto se tornou mais que um sinal de amor e passou a ser uma verdadeira função social, que deveria ser exageradamente teatral e romantizada. A dor e

a saudade eram representadas nos cemitérios por meio de grandes e românticas obras de arte, que retratavam o sofrimento causado pela morte daquele familiar; alguns desses trabalhos trazem uma representação erótica da morte, uma vez que artistas eram contratados para esculpir estátuas (inseridas em cima dos túmulos) retratando casais apaixonados, beijando-se e, muitas vezes, encenando o ato sexual.

O período em foco também se caracteriza pela dor da morte alheia, da "Morte do Outro". Para simbolizar a dor, esculturas também eram postas nos túmulos com a referida temática, fazendo com que os cemitérios se tornassem monumentais, uma vez que estátuas representando uma mãe chorando, uma esposa ou um marido inconsolado(as) com a dor da partida do amado(a) se tornaram comum (ARIÈS, 2006).

Com o avanço da Revolução Industrial, as pessoas passaram a ver o mundo e a construir uma sociedade em que a busca pelo lucro, pelo contentamento e pelo crescimento econômico acelerado se tornou objetivo de vida. Ser produtivo era o lema do capital industrial; para produzir, era necessário saúde, ou seja, manter o corpo são. Nesse contexto, a morte, tão usual no passado, é negada, uma vez que evidencia o final da vida terrestre e, consequentemente, o final da vida material. A verdade sobre o estado do moribundo passou ser negada a ele, justamente porque sociedade passou a protegê-lo. Então, a morte passou a ser um tabu ou um tema interditado pela sociedade capitalista. As pessoas passaram a morrer sozinhas, nos hospitais, e não em casa, rodeadas pelos familiares, como em tempos anteriores.

Com a doença e, consequentemente, a morte sendo transferidas do leito familiar para os hospitais, a doença passou a ser escondida do doente na tentativa de preservá-lo e os sentimentos passaram a ser escondidos. Assim, toda a carga de emoção advinda do anúncio feito pelo médico acerca da partida de um ente querido deveria ser contida e só experienciada em lugares mais íntimos; afinal, hospital é lugar de silêncio, de conter as emoções, para não prejudicar os doentes. A esse período, Ariès (2006) denominou "Morte Interdita".

Entretanto, essa última mudança na relação do homem com a morte não acorreu de forma geral, ainda no século XIX. Em regiões onde a industrialização ainda não se consolidara, havia práticas culturais - realizadas por comunidades, na maioria, rurais - ligadas a cerimônias da boa morte, que resistiam desde a Idade Média, como descreve Ariès (2006, p. 33):

> Observemos que o aviso era dado por signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção intima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica. Era algo de muito simples e que atravessa as idades, algo que reencontramos ainda em nossos dias, ao menos como uma sobrevivência, no interior das sociedades industriais.

Todas as fases apresentadas por Ariès (2006) revelam que, ao logo da história do Ocidente, o homem foi fazendo mudanças na forma de lidar com a morte e com o luto. Nesse contexto, com o advento da pintura e, posteriormente, da fotografia, passou-se a utilizar a imagem do ente querido entre as lembranças relicárias, tais como: mechas de cabelo, roupas, dentre outras, de modo a fazer com que o ausente se tornasse presente. Assim, por meio de uma imagem feita por um pintor ou captada por uma câmera fotográfica, as famílias passaram a manter a imagem do ente querido em uma espécie de ritual, acendiam velas e entoavam orações em frente à imagem.

É importante ressaltar que a utilização da arte visual, entre as lembranças relicárias, fez com que muitos pintores se tornassem fotógrafos, uma vez que, com o advento da fotografia, as técnicas da pintura eram necessárias para retocar imperfeições das imagens. Ao longo do desenvolvimento do capitalismo industrial, como nos diz Juliana Schmitt (2010), o homem tentou vencer a morte ao retratar o corpo morto na condição de vivo, como analisaremos em outro momento da pesquisa. Assim, percebemos que o morto só vive pela memória do vivo; por isso, mantê-lo presente, sobretudo por meio das fotografias, fez com que o culto ao morto pudesse ser realizado em casa.

Lembramos, ainda, que a pintura e fotografia, fontes selecionadas para análise sobre a pintura de Gustave Courbet e as imagens fotográficas *post mortem* fabricadas no século XIX, são fontes relevantes para a construção da história das mentalidades (BURKE, 2001). Embora as imagens retratem momentos/instantâneos criados pelo fotógrafo ou pintor e, consequentemente, não correspondam à realidade, elas têm muito a nos dizer sobre aquele que produziu a imagem e sobre a sociedade da época retratada. Segundo Burke (2017, p. 51),

> [...] o testemunho de imagens é essencial para historiadores da mentalidade, porque uma imagem é necessariamente explícita em questões que podem ser mais facilmente evitadas em textos. Imagens podem testemunhar o que não pode ser colocado em palavras. As próprias distorções encontradas em antigas representações são evidências de pontos de vistas passados ou "olhares".

As gravuras em madeiras das danças macabras do final da Idade Média ou as fotografias *post mortem* da Era Vitoriana são fontes inestimáveis para entendermos como se dava a relação com a morte nas sociedades que a produziram. A partir do momento em que compreendemos a relação com a morte, é possível termos uma ideia de como era a relação com a vida nessas sociedades.

Considerando o exposto, o presente artigo tem por objetivo analisar, por meio da pintura de Gustave Courbet e em fotografias *post mortem* da Inglaterra do século XIX, como o padrão vitoriano influenciou as artes visuais e como a morte foi vista e sentida no período.

Para além da introdução e considerações finais, o texto encontra-se organizado em duas partes: na primeira, intitulada *A pintura e na fotografia como fonte e objeto para o historiador*, apresentamos um pouco sobre a aproximação da pintura com a fotografia, os usos sociais da fotografia e analisamos como a produção das imagens dos mortos foi apropriada pela sociedade inglesa na Era Vitoriana; na segunda parte, denominada *A morte em Courbet*, analisamos o posicionamento do artista diante da tradição e certa permanência na forma de lidar com a morte em Ornans, que vinham desde a Idade Média e foram registradas pelas obras de pintor.

1 A PINTURA E A FOTOGRAFIA COMO FONTE E OBJETO PARA O HISTORIADOR

A pintura e a fotografia são duas formas de arte visual que desempenharam um papel significativo na documentação da história humana. Embora possam parecer simplesmente como formas de expressão artística, tanto a pintura quanto a fotografia têm sido importantes na representação de eventos históricos, na preservação de tradições culturais e na exploração da evolução social e tecnológica.

A pintura é uma forma de arte que tem sido utilizada para registrar eventos históricos, especialmente antes da invenção da fotografia. Durante séculos, a pintura foi a única maneira de capturar, com precisão, cenas do passado. A pintura de batalhas, por exemplo, era um meio importante de documentar as guerras e conflitos. As pinturas também foram usadas para registrar o cotidiano de diferentes épocas, ilustrando mudanças culturais, vestimentas, hábitos e comportamentos.

A fotografia, por sua vez, trouxe uma nova dimensão aos documentos históricos. Com a invenção da câmera, a possibilidade de capturar com precisão as cenas cotidianas tornou-se muito mais fácil e acessível. As fotografias se tornaram ferramentas importantes para a documentação de eventos históricos, da evolução de cidades e da vida cotidiana. A fotografia permitiu, ainda, que diferentes culturas fossem registradas e preservadas, ajudando a manter vivos costumes que tradições e poderiam ter sido perdidos ao longo do tempo.

Ambas as formas de arte visual foram e são importantes para a história porque oferecem uma maneira tangível de se compreender e documentar o passado. A pintura e a fotografia nos

permitem ver o mundo como era, em um momento específico, e compreender a evolução da sociedade ao longo do tempo. Elas também ajudam a preservar a memória cultural, garantindo que tradições e costumes não sejam perdidos no decurso do tempo.

Ana Maria Mauad e Marcos Lopes (2012) ressaltam que tanto a pintura quanto a fotografia demoraram a servir de fonte para o historiador. Primeiro, porque a pintura foi praticamente invisível aos olhos dos historiadores e a fotografia serviu basicamente como testemunho de um fato. Durante muito tempo, a historiografia - sobretudo a brasileira - recorreu a imagens (pintadas ou fotográficas) como meras ilustrações, que serviram para retratar povos, territórios descobertos, flora e fauna, cultura, dentre outras representações; tais imagens serviram, em sua maioria, muito mais para distorcer e/ou encobrir do que para descobrir sociedades culturalmente diferentes. As imagens não eram interrogadas, como demonstrado por Burke (2017, p. 18):

> [...] Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas questões.

É interessante notar que o procedimento descrito por Burke (2017) está presente no fazer pedagógico de vários professores e nos livros didáticos que nos auxiliam na formação escolar. Nas várias etapas do Estágio cumprido ao longo do Curso de História da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), percebemos que a maior parte dos professores de História das escolas públicas se preocupa em repassar o conteúdo, sem fazer nenhuma leitura das imagens; estas permanecem muito mais como ilustração. Nesse sentido, as instituições de ensino vão contribuindo cada vez mais para formação de mais “analfabetos visuais”. O que as imagens nos dizem? Quando foram construídas? Qual foi o projeto de memória vencedora ao qual se ligavam? São questões que precisam ser trabalhadas em sala.

Na década de 60 no Brasil, ocorreram pesquisas como a de Raphae Samuel e outros historiadores que passaram a seguir os passos de Michel Vovelle, Philippe Ariès e outros franceses que se haviam apropriado de pinturas e fotografias como fonte de suas pesquisas (BURKE, 2017). Nesse contexto, a historiografia brasileira experimentou analisar a história de cidades, cemitérios, hospitais, velhice, infância, morte, luto e demais temáticas pelo viés da pintura e da fotografia, ou seja, por meio de fontes não verbais.

É importante frisar que, mesmo com a invenção da fotografia, a pintura não foi deixada de lado, uma vez que a maior parte dos estúdios fotográficos era de propriedades de pintores. Os dotes artísticos dos pintores, e agora fotógrafos, serviam para restaurar os

defeitos das imagens. Os retoques serviam para maquiar o que não se desejava que aparecesse na foto (BORGES, 2011). Tais recursos de pintura foram bastante utilizados na fotografia *post mortem*, que se popularizou a partir da Era Vitoriana, período em que a morte se tornou um tema presente em todos os aspectos da vida cotidiana. A fotografia da morte era uma prática comum e, muitas vezes, era usada para registrar os últimos momentos de vida de um ente querido ou para criar uma imagem duradoura do morto, como já mencionado.

Salientamos que o recorte temporal selecionado para nossa pesquisa, o século XIX, compreende, dentre tantos eventos, a Era Vitoriana na Inglaterra e ao período do advento do realismo na pintura projetada por Courbet, na França. Antes de passarmos ao próximo tópico, é interessante contextualizar o nosso leitor acerca da Inglaterra Vitoriana e da França de Courbet.

A Era Vitoriana foi um período de intensa mudança social, econômica e cultural na Inglaterra; iniciado em 1837, com a ascensão da Rainha Vitória ao trono, durou até sua morte, em 1901. Durante esse período, a Inglaterra se transformou em uma potência industrial e comercial. Um dos aspectos mais marcantes dessa Era foi a forte influência da morte e do luto na sociedade. A morte era uma parte inevitável da vida, mas, na Era Vitoriana, assumiu uma importância especial: era vista como um evento sagrado e a morte de um ente querido era considerada uma ocasião solene e importante, que exigia um comportamento específico.

Segundo a historiadora Juliana Schmitt (2010), a morte e o luto assumiram uma forte influência na sociedade inglesa, em decorrência da morte do rei, que levou a rainha Vitória a vivenciar um luto por 40 anos. A partir disso, a cor preta passou a ser a cor do luto e, consequentemente, passou a ser tendência na moda, fazendo com que a burguesia a adotasse como a cor da sobriedade. Além disso, o sistema de aulas rígidas da Era Vitoriana significava que a morte e o luto eram frequentemente usados para afirmar a posição social e a identidade pessoal. O luto era uma maneira de demonstrar respeito pelos mortos e honrar sua memória, mas também era uma forma de cumprimento de regras e de demonstrar a posição social.

Juliana Schmitt (2010) pontua, também, que a cor do tecido utilizado na confecção da roupa servia para demarcar as diferentes funções sociais entre homens e mulheres ou entre burgueses e operários. A autora destaca que a separação de vestuário entre homens e mulheres se consolidou no século XIX. Mas isso vai além de apenas uma separação de roupas: é um processo de divisão dos gêneros, que vem desde muito tempo antes, colocando o masculino e o feminino como antagônicos, com os sexos tendo essências distintas.

O luto era um processo formalizado, exigindo que as pessoas seguissem certas regras e etiquetas sociais. As roupas usadas durante o luto foram cuidadosamente prescritas, com

núcleos específicos e períodos de tempo designados para cada estágio do processo. O preto era a cor dominante e a duração do luto variava de acordo com o relacionamento do enlutado com o falecido (SCHMITT, 2010). Essa imagem rígida, construída socialmente na Inglaterra da Era Vitoriana, se fazia presente no momento da morte. O corpo masculino deveria ser velado com roupa de cor preta; mulheres e crianças podiam ser veladas usando-se o branco, que representava a pureza.

Devido a esse olhar objetivo e ao desenvolvimento do pensamento cientifico, o século XIX foi caracterizado por diversas invenções motivadas pelo desejo de obter lucro. Uma dessas invenções bem sucedidas foi a fotografia, mais rápida e barata que a pintura, que permitiu um acesso democratizado às imagens. Com o gradual avanço da fotografia, o que antes era restrito à aristocracia ou a burgueses enriquecidos passou a ser comum a todos, pois a fotografia permitia a auto imagem ou a imagem de família. Consequentemente, houve uma queda nos preços das imagens, mas ainda era um produto bastante caro; dessa maneira, a maioria das pessoas só podia registrar momentos especiais, como nascimento, casamento e morte

Cartões-postais e retratos individuais e familiares foram as maneiras mais lucrativas para os fotógrafos daquela época. Entretanto, como apontam as historiadoras Solange Ferraz Lima e Vânia Carneiro Carvalho (2009), a fotografia tinha também diferentes usos socias, como o controle social dos indivíduos por parte do Estado, com fotos sendo cobradas em documentos oficias, ou para pesquisa científica e retratos mortuários. A fotografia também permitiu que as pessoas tivessem acesso às mais diversas formas de arte sem precisar estar diante delas.

A opinião de que Deus é uma unanimidade já não fazia sentido para a sociedade oitocentista. Os homens modernos buscaram nas Ciências as respostas para suas dúvidas sobre os mais variados temas. Afinal de contas, a Ciência explicava e dominava a natureza de uma forma antes nunca vista. O fogo e a eletricidade eram controlados, as doenças tratadas por meio da Ciência, mas a morte ainda era um mistério. Por esse motivo, Ariès (2006) ressalta que a maior alteração ocorrida na relação do homem com a morte foi no século XVIII para XIX, quando, ao não conseguir explicar a morte nem mesmo com a ajuda da Ciência, o homem decidiu ignorá-la. Isso ocorreu porque, para o ser humano moderno e materialista, a ideia do fim da vida - e, consequentemente, do seu desaparecimento, bem como de todos os seus pertences materiais - era inconcebível.

A fotografia surgiu para capturar a imagem da sociedade industrial e, consequentemente, atender a suas diferentes demandas sociais, como o controle da população

e até mesmo a negação da própria morte, por meio de uma imagem artificialmente construída. Como destaca a historiadora Juliana Schmitt (2010), a fotografia *post-mortem* vem, conforme a lógica da sociedade moderna e civilizada, no sentido de negar a morte, retratando-se o morto não como um cadáver, mas usando-se maquiagem e estruturas mecânicas para simular que o morto está vivo, em busca de eternizar a imagem daquele sujeito como um imortal.

Na Figura 1, podemos observar a filha falecida, no leito, ao lado dos pais:

Figura 1 - Fotografia *Post Mortem*

Fonte: Juliana Schmitt (2010, p. 173).

Na imagem, destaca-se a presença da cor preta na vestimenta, o cenário, a maquiagem, a pose e o olhar. A ideia era garantir uma lembrança relicária, onde a condição de "vida" estivesse presente.

A Figura 2 traz uma montagem, feita em estúdio, caracterizando um homem morto posicionado e apoiado por suportes que garantiam ao corpo a sustentação da cabeça e do braço, como se estivesse acenando:

Figura 2 - Fotografia *Post Mortem* em estúdio fotográfico,
com a utilização de suporte para posicionar e sustentar o corpo morto

Fonte: https://revistagalileu.globo.com

Aqui já não há a presença de outros atores, como era o caso dos pais. Notamos ainda a sobriedade da roupa, os cabelos e a barba penteados. Em sua pesquisa sobre as mortes vitorianas, Schmitt (2010) destaca que, em muitos casos, a fotografia era feita em corpos em estado de decomposição; aí, além da maquiagem, entrava o papel do pintor, para retocar a imagem que seria fornecida à família e aos amigos.

As imagens reproduzidas nas Figuras 1 e 2 denotam a negação da morte e reforçam a ideia de como as sociedades industriais da época lidavam com a morte. Peter Burke (2001, p. 39) enfatiza que as "fotografias nunca são evidências da história: elas próprias são a história" e, como tal, fazem parte de uma narrativa construída pelo fazer fotográfico.

Nesse sentido, a história da negação da morte nas sociedades industrias, por meio da fotografia, serviu como um poderoso meio de manter a presença do ausente, ao mesmo tempo em que afastava os resquícios do corpo morto e aliviava a consciência sobre o inevitável fim reservado a todos os mortais (SOARES, 2007).

No cenário da comercialização da fotografia, surgiu na França uma corrente artístico literária, denominada Realismo, embalada por mudanças sociais, principalmente em decorrência do crescimento da industrialização e da consolidação do capitalismo. O processo acelerado de industrialização levou muitas pessoas a se deslocarem do campo paras as

cidades, em busca de trabalho. A classe trabalhadora cresceu e se tornou mais visível na sociedade, o que levou a uma maior conscientização das desigualdades sociais.

Surgiram, assim, novas formas de trabalho e de vida, contrastando com as tradições aristocráticas e românticas que ainda influenciavam a cultura francesa. Foi nesse ambiente que Gustave Courbet, um dos principais representantes do Realismo, desenvolveu sua arte. Considerado o precursor do Realismo na pintura, devido ao fato de ter rejeitado a pintura voltada à natureza morta, concentrou o seu fazer artístico na observação direta do mundo que via e experenciava. Optou por retratar a realidade, sem muitas idealizações. Segundo Barros e Zannoni (2012), Courbet pintou cenas cotidianas e retratos de pessoas comuns. Deteve-se a retratar camponeses e pessoas comuns, que, muitas vezes, eram ignoradas pela arte tradicional. Ele também se tornou conhecido por seu engajamento político, apoiando os movimentos populares e lutando contra a opressão das elites.

2 A MORTE NA PINTURA DE COURBET

Ao contrário das grandes cidades, os lugarejos e as vilas rurais mantiveram suas relações interpessoais. De acordo com George Simmel (1901), isso se deu em razão de o capitalismo industrial não se ter estabelecido completamente, o que faz com que o tempo e os eventos ocorressem em um ritmo menos acelerado. Dessa forma, tais comunidades mantiveram seus laços e práticas culturais mais preservados.

Jorge Coli (2010) ressalta que foi no cenário da paisagem rural de Ornans, pequena cidade do leste francês, que Courbet produziu suas mais importantes obras. O lugar onde havia nascido se tornou o principal cenário de suas pinturas. Uma das principais razões pelas quais Courbet escolheu a referida cidade como cenário de suas pinturas foi o seu compromisso com a ideia de que a arte deveria retratar a realidade social. Ele acreditava que a arte deveria ser uma forma de expressão que refletisse os problemas e as condições de vida das pessoas comuns e não apenas das elites. Em Ornans, Courbet encontrou um cenário ideal para suas obras, uma vez que a cidade era um exemplo claro da vida rural e das condições de trabalho da época (COUTO, 2007).

Courbet foi o artista que marcou o estilo realista e fundou uma nova forma de arte, como já mencionado. Optou em não pintar grandes temas impostos pela tradição do Romantismo ou do Neoclassicismo, nem os grandes acontecimentos do mundo burguês, como as fábricas, as grandes exposições universais, eventos que tinham o intuito de promover as mais diferentes descobertas científicas. Com isso, negou o *blasé* das metrópoles nas suas

pinturas, dedicando--se a retratar a beleza do dia a dia, da paisagem comum do interior, as práticas culturais da sua comunidade e a denunciar a desigualdade social (CHIARELLI, 2002).

Hoje em dia, não é exatamente uma surpresa ver paisagens pintadas; porém, no século XIX, isso foi uma verdadeira revolução, pois rompeu com as tradições impostas pela Igreja e pela Academia. O Realismo não seguiu os grandes temas mitológicos e históricos, nem as fórmulas lineares das pinturas, características do Neoclassicismo, nem teve a pretensão de emocionar com cores exageradas e temas exaltados, como no Romantismo (COUTO, 2007).

Através da sua postura artística e política, Courbet estabeleceu que é o pintor quem determina para a sociedade o que é arte ou não. Como observa o historiador Jorge Coli (2010), devido a essa postura, Courbet representou, para a história da arte, a fundação do "novo artista", que rompeu com a tradição. O sucesso dessa ruptura se deve, em grande medida, ao contexto do século XIX. Com o desenvolvimento do mercado financeiro, surgiu a figura do negociador de arte, que promovia as obras do movimento realista para a burguesia e fomentava o mercado de arte, comprando obras de artistas como Courbet, que não tinham mais que ficar à mercê da Academia.

É importante ressaltar que, mesmo tendo feito críticas à sociedade industrial, o pintor reconheceu os benefícios que dela foram herdados, utilizando a fotografia como uma ferramenta de estudo para suas obras de arte. Segundo o historiador Carlo Argan (2006), Courbet acreditava que o esforço do artista era o que transformava uma obra em arte. Ele utilizou a fotografia como referência em diversos trabalhos, incluindo um retrato póstumo de seu amigo e mentor político Pierre-Joseph Proudhon.

Proudhon chegou a começar a escrever um livro, buscando formular uma teoria geral da arte a partir das obras de Courbet e da nova escola que surgiu com ele. Mas o filósofo morreu antes de finalizar a obra, deixando um rascunho do texto, que foi revisado por amigos e publicado com o seguinte título: *Do princípio da arte e de sua destinação social.*

Reconhecido como um dos principais teóricos do anarquismo, Proudhon baseou sua análise em uma perspectiva tradicionalista, que, frequentemente, defendia a superioridade criativa do princípio viril, da castidade em detrimento da sensibilidade e do trabalho em relação ao prazer (PERROT, 2009). Sua obra foi marcada por uma abordagem moralista, que desconsiderava as artes do passado e formulava uma teoria de arte enquadrada em seus preceitos filosóficos anarquistas. Para essa análise, Proudhon utilizou as obras de Courbet, as quais representavam uma nova escola, que inaugurou um novo momento na arte e que perduraria por muito tempo.

Courbet foi a principal inspiração para a formulação da teoria de Proudhon; os dois se tornaram grandes amigos, com o pintor admirando profundamente o filósofo. Embora mantivessem uma relação próxima, Proudhon nunca posou em vida para o artista. Após a morte do filósofo, Courbet utilizou uma fotografia para criar uma gravura do seu amigo em seu leito de morte, conforme podemos observar na Figura 3:

Figura 3 - Desenho de Courbet a partir de uma fotografia de Pierre Joseph Proudhon em seu leito de morte, feita por Etienne Carjat

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mort_de_Proudhon_by_Courbet_20_January_1865.png

A prática de retratar o morto como se estivesse vivo foi comum na fotografia e na pintura do século XIX, tornando-se uma forma popular de homenagear os falecidos. Esse estilo de retrato, conhecido como "morte tranquila", buscava representar o morto como se estivesse em um estado de serenidade e paz, em contraposição à imagem da morte como algo horrível e perturbador.

Na Figura 3, a gravura de Courbet, que retrata Proudhon em seu leito de morte, permite-nos perceber essa mesma tendência. Proudhon é retratado com os olhos fechados, como se estivesse dormindo; sua expressão facial é serena e pensativa. Essa representação é

uma homenagem respeitosa e digna ao filósofo, destacando sua vida e seus feitos, ao invés de se concentrar em sua morte.

É interessante notar também que Courbet escolheu utilizar a fotografia como base para a gravura de Proudhon, em vez de confiar apenas em sua memória ou em sua imaginação. Isso reflete a crescente importância da fotografia na arte do século XIX e sua capacidade de capturar com precisão a realidade. Para Courbet, a fotografia era uma ferramenta útil e valiosa para sua arte, assim como para sua amizade com Proudhon.

A Figura 4, abaixo, é importante, pois retrata vida e morte ao mesmo tempo:

Figura 4 - *O estúdio do artista*. Gustave Courbet (855). Óleo sobre tela (361 x 598 cm). Localização: Museu d'Orsay, Paris (França)

Fonte: https://www.wikiart.org/en/Search/gustave%20courbet.

O quadro *O estúdio do artista: alegoria real*, de 1855, é uma obra que expressa a narrativa e o posicionamento político Courbet de forma clara. O título em si já é uma desigualdade, pois define a obra como uma alegoria pessoal do artista e não como uma simples captura da realidade. O quadro retrata o mundo do artista a partir de sua perspectiva pessoal sobre sua própria arte e o mundo que o rodeia.

Na imagem, Courbet está no centro da tela, pintando uma paisagem, enquanto uma modelo nua, que simboliza a tradição da arte, está de costas para ele. Percebemos que a nudez é encarada como algo natural e universal, tanto que é possível observar uma criança pobre, vestida com roupas rasgadas e calçados simples, que observa a imagem com um olhar puro e

sem preconceitos. Ao redor do artista, estão seus amigos e inimigos, em uma alegoria que representa diferentes elementos da sociedade.

Do lado direito, estão representados seus amigos mais próximos e pessoas que ele admirava, como o teórico Proudhon e o romancista Baudelaire, pessoas que o inspiravam. À esquerda, estão seus críticos, seus inimigos políticos, como Napoleão III. Observamos que o artista não deixou de inserir na cena os pobres, os explorados e os exploradores, pessoas que, de diferentes formas, faziam parte do seu cotidiano. Dentre todas essas figuras, para os propósitos do presente texto, destacamos aquele que ganha a vida com a morte, ou seja, um membro da burguesia, mais precisamente o dono da funerária, pintado ao lado de um crânio, que, para a tradição da arte, assim como uma pétala caindo ou uma ampulheta, serve para representar em um *Memento mori*[3]

Dessa forma, a obra de Courbet mostra que, até mesmo o Realismo (que busca retratar a realidade de forma fiel), está permeado por narrativas e perspectivas pessoais. Através de sua arte, Courbet expressa sua visão de mundo e suas críticas sociais, colocando em destaque diferentes elementos da sociedade da época.

A pintura intitulada *Um enterro em Ornans*, datada de 1850 e retratada na Figura 5, a seguir, foi criada por Courbet em uma tela de dimensões consideráveis, com 3 metros de altura e 6,5 metros de largura. Nessa obra, o artista expressou sua abordagem estética baseada na máxima "Pinte o que você vê e o que você sente – faça o que você quiser", que se tornou uma das principais características do movimento artístico denominado Realismo:

Figura 5 - *Um enterro em Ornans*. Gustave Courbet (1849-50). Óleo sobre tela (315 x 668 cm). Localização: Museu d'Orsay, Paris (França)

[3] Expressão latina usada por monges católicos que servia para lembrar da morte e/ou que todos irão morrer.

Fonte: https://www.wikiart.org/en/Search/gustave%20courbet.

De acordo com a tradição, telas com essas dimensões eram destinadas a grandes temas históricos que mereciam ser destacados. Para Courbet, uma tela grande era um meio pelo qual ele expressava sua emoção diante da morte, uma morte que o afetou diretamente e não a de uma figura histórica, glamourizada, que nada tem a ver com ele.

A referida obra apresenta um total de 46 pessoas, pertencentes à burguesia rural e seus familiares. Essas personagens são representadas com uma postura apática, transmitindo a delicadeza do momento. No centro da composição, encontra-se uma cova vazia, enquanto ao lado dela quatro carregadores levam o caixão. A postura dos padres e das demais pessoas retratadas sugere que a obra pode ter sido inspirada em uma gravura comum em Ornans, que anunciava um evento fúnebre. O uso predominante do preto pelas personagens reforça o sentimento de luto que permeia a cena retratada.

A pintura retrata um momento solene de uma cerimônia fúnebre, onde todas as pessoas presentes são facilmente reconhecíveis. O destaque é dado à presença e postura do padre, que aparece na cena lendo seu livro de orações. Essa representação evidencia a

continuidade dos laços interpessoais que ainda prevalecem nas comunidades rurais e práticas culturais que o artista testemunhou e incorporou em sua arte. O quadro revela a consciência que Courbet adquiriu em relação a essas tradições locais e a forma como as expressa através de sua pintura.

De acordo com Denis Ruellan (2010), diversos críticos contemporâneos de Courbet rotularam a obra como feia, com figuras apáticas e desprovidas de expressão. No entanto, essa visão negativa muitas vezes se deve ao fato de que tais críticos residiam nos centros urbanos e não possuíam os códigos necessários para interpretar e compreender a profundidade da obra. Essa falta de compreensão é atribuída ao fato de que tanto *Um enterro em Ornans* como outras obras de Courbet são resultado de um projeto pessoal do artista, enraizado na comunidade em que ele cresceu.

Nesse contexto, a arte emerge como um produto da experiência humana, carregando consigo reflexões e representações sobre a sociedade que influencia sua criação. Portanto, além de ser considerada uma forma de expressão artística, a obra de Courbet e outras semelhantes desempenham um papel relevante como fontes históricas, fornecendo *insights* valiosos sobre o contexto social e cultural da época (PELEGRINI, 2013).

Há diversas interpretações sobre a identidade da personagem cujo enterro é retratado na obra. Alguns argumentam que se trata do avô do artista, enquanto outros sugerem que é sua irmãzinha, que faleceu ainda na infância. Há também quem acredite que Courbet tenha pretendido representar seu próprio enterro, já que ele é o único ausente no quadro. De maneira irônica, o artista chegou a afirmar que se tratava do enterro do Romantismo.

No entanto, não podemos ter certeza absoluta sobre a identidade da personagem fúnebre, uma vez que essa é uma representação pessoal do artista sobre a morte e somente ele conhecia a intenção por trás daquela cova vazia. Podemos afirmar, no entanto, que não se trata do enterro de Napoleão ou de alguma figura mitológica. Apesar do tamanho impressionante da tela, o que podemos compreender é que o quadro expressa o sentimento do artista em relação à morte e suas reflexões sobre esse tema.

Como é bem conhecido, em regiões menos protegidas pela industrialização, ainda é possível encontrar práticas culturais coletivas relacionadas à morte. Courbet retratou a persistência dessas tradições em Ornans, em algumas de suas pinturas. Em uma delas, de 1855, que por muito tempo foi interpretada como uma cena de preparação para um casamento, a partir de anotações do próprio artista, ficou claro que ele tinha a intenção de retratar as cerimônias fúnebres de sua cidade natal. Em 1960, uma análise de raio-X revelou

que a noiva na pintura estava originalmente nua, com a cabeça curvada para a frente e as mãos apoiadas em sua perna, como podemos verificar Figura 6:

Figura 6 - *A preparação da moça morta* (anteriormente chamada *A preparação da noiva*). Gustave Courbet (1850–55). Óleo sobre tela (74 x 99 pol.).
Localização: Smith College Museum of Art

Fonte: https://www.wikiart.org/en/Search/gustave%20courbet.

De acordo com Marie-Hélène Huet (1995), diante desses novos fatos, o quadro passou por uma reinterpretação e foi renomeado, pela historiadora Hélène Toussaint, como *A preparação da noiva morta*. Essa prática cultural comum em Ornans foi incorporada à nova interpretação do quadro, que foi aceita pelo museu onde está exposto. Toussaint argumentou que a obra foi modificada após a morte de Courbet, pois o tema sombrio poderia dificultar sua venda para a burguesia da época, que buscava se distanciar dos rituais fúnebres. Na nova interpretação, é possível observar uma mulher lendo um livro de orações ao fundo, preparando a menina morta para o enterro.

De acordo com outras interpretações, há uma oposição e semelhança entre o ritual de preparação para o casamento e o ritual fúnebre retratados na obra de Courbet. Nessa

perspectiva, é sugerido que foi o próprio artista que modificou o quadro, para criar um paralelo entre a preparação da noiva para o casamento, que simbolizaria uma morte em vida, e o ritual fúnebre, que representaria a morte definitiva. O branco, predominante na obra, pode ser interpretado como uma cor festiva, que marca uma celebração, mas também representa a cor do luto em caso de morte de uma jovem.

Conforme aponta Burke (2001), uma das vantagens da imagem é a capacidade de transmitir, de forma mais concisa, um processo que um texto levaria muito mais tempo para apresentar em detalhes. Nesse sentido, a pintura de Courbet mostra a persistência de algumas práticas culturais em Ornans, uma vez que é uma representação das experiências do artista em sua comunidade. Como expressou em trocas de cartas com amigos, ele tinha o desejo de registrar essas experiências em pintura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora Proudhon tenha previsto o contrário, a escola de arte que surgiu com Courbet não durou muito tempo e não alcançou mais do que uma geração de artistas. Como resultado, o Realismo foi eventualmente substituído pelo Impressionismo. No entanto, isso não diminui a importância de Courbet como uma figura proeminente na História da arte. Sua arte representa uma ruptura significativa na forma de produzir, marcando uma descontinuidade em relação às tradições anteriores (RUELLAN, 2010).

Courbet se apresentou como um revolucionário tanto na esfera política, participando ativamente da Comuna de Paris, quanto na pintura, rompendo com toda a tradição que o precedeu e estabelecendo sua arte a partir de sua subjetividade. No entanto, embora não tivesse pintado mais os mesmos temas das escolas antigas, sua técnica de pintura permaneceu a mesma, com o objetivo de representar o mundo na tela o mais fielmente possível à realidade visível, como vista pelo olho humano.

Isso ocorreu porque, apesar de a fotografia já existir na época de Courbet, ela não conseguiu captar as imagens com a mesma riqueza de detalhes e cores que a pintura proporcionava. Ao longo do tempo, a máquina fotográfica foi sendo aprimorada e se tornou cada vez mais eficiente em imprimir uma imagem direta do mundo visível, tornando-se, dentro de seus limites, uma representação incontestável do mundo real (BERGER, 2017, p. 96). Como resultado, a fotografia assumiu a tarefa de retratar o mundo visível de maneira mais rápida e eficiente do que a pintura.

Com o aprimoramento da fotografia, a pintura não se limitou a retratar o mundo visível, mas, em vez disso, expandiu seu campo de atuação. Isso permitiu que a pintura explorasse novas formas de produção de imagens, como se observou no Impressionismo e no Pós-impressionismo (DE PELLEGRIN, GOMES, 2011). Desse modo, podemos notar, ao longo desta pesquisa, a diferença gradual entre o moderno e o antigo, os quais exerceram uma influência mútua.

Nesse contexto, a fotografia moderna e a pintura possuem diferentes formas de representar a realidade visível, ambas sob a ótica do artista. Enquanto a fotografia é capaz de fazer uma procura direta da realidade, a pintura permanece como uma forma de representar o que está ausente através de uma imagem. Essa diferença entre as duas formas de arte é perceptível também na relação que cada sociedade tem com a morte, refletindo uma mudança de maternidade em cada época.

Por um lado, a fotografia moderna proíbe a morte em suas imagens, atendendo às demandas de uma sociedade industrializada, que prega o distanciamento de questões relacionadas à morte. Por outro lado, a pintura, em especial, como retrata o cotidiano rural, muitas vezes captura práticas coletivas de lidar com a morte. Essa diferença entre as duas formas de arte marca a relação entre dois mundos opostos, que caminham para se encontrar, dentro do processo de desenvolvimento e expansão do capitalismo no final do século XIX.

Assim, podemos perceber que as artes visuais refletem não apenas as mudanças estéticas, mas também as mudanças sociais e culturais de uma determinada época. Courbet, por exemplo, é um dos artistas que rompeu com as convenções artísticas de sua época, trazendo uma nova forma de representar a morte na pintura. Suas obras desafiaram a idealização da morte presente na arte até então, retratando-a de até forma realista e impactante, refletindo a mudança de maternidade em sua sociedade.

Portanto, a arte é capaz de expressar, de forma singular, as mudanças e permanências de uma determinada sociedade, mostrando como a relação com a morte se transforma ao longo do tempo e nos ajuda a refletir sobre a evolução da própria humanidade.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. São Paulo: Ediouro, 2006.

BARROS, Maria Mirtes dos Santos; ZANNONI, Claudio. Arte e política: uma abordagem sobre as artes plásticas nas obras de Courbet e Daumier. **Cadernos de Pesquisa**. v. 19, n 1, 2012.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: UNESP, 2017.

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação. **Apropriações/Coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DE PELLEGRIN, Ricardo; GOMES, Paulo César Ribeiro. Fotografia e Pintura; aspectos da representação na visualidade contemporânea. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE-UFPEL, n. 1, 2011.

HUET, Marie-Hélène. Ritual Violence: Courbet and George Sand. **New Literary History,** v. 26, n. 4, 1995.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografias**: usos sociais e historiográficos. O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2009.

MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe Brum. Historiografia e fotografia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 263-281.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. O realismo social de Courbet. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica. **Patrimônio e Memória**, v. 2, n. 9, p. 17-42, 2013.

PERROT, Michelle (Org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

PROUDHON, Pierre J. **Do princípio da arte e de sua destinação social**. Campinas: Armazém do Ipê, 2009.

RUELLAN, Denis. Gustave Courbet, reporter? **Questions de Communication**, v. 17, n. 1, 2010.

SOARES, Miguel Augusto Pinto. **Representações da morte**: fotografia e memória. 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

WIKIART. Gustave Courbet. Disponível em: https://www.wikiart.org/en/Search/gustave%20courbet. Acesso em: 10 maio 2023.

WIKIMEDIA COMMONS. File: Mort de Proudhon by Courbet 20 January 1865.png. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mort_de_Proudhon_by_Courbet_20_January_1865.png. Acesso em: 07 maio 2023.